

УДК 72.071.1Жилярди Д.
ББК 85.113(2)52-8Жилярди Д.
DOI 10.25281/2072-3156-2023-20-3-280-290

С.Е. ЦЫЩУК

ЭСКИЗ ПАРКОВОГО ПАВИЛЬОНА ДОМЕНИКО ЖИЛЯРДИ: АСПЕКТЫ АТРИБУЦИИ

Светлана Евгеньевна Цыщук,

Московский Государственный университет
им. М.В. Ломоносова,
Исторический факультет,
кафедра истории отечественного искусства,
аспирант
Ленинские горы, д. 1, Москва, 119991, Россия

Государственный научно-исследовательский
музей архитектуры им. А.В. Щусева,
отдел хранения архитектурно-графических фондов
XVIII–XIX вв.,
научный сотрудник
Воздвиженка ул., д. 5/25, Москва, 119019, Россия,

ORCID 0000-0001-6248-7545; SPIN 9099-9521
E-mail: SvTsyshchuk@list.ru

Реферат. Статья посвящена проблеме атрибуции архитектурной графики, выявлению и анализу индивидуальной графической манеры Доменико (Дементия Ивановича) Жилярди, мастера швейцарского происхождения, главного зодчего послепожарной Москвы. Несмотря на формально-стилистическую и иконографическую изученность московского ампира, проблема атрибуции сопутствующей данному периоду архитектурной графики остается от-

крытой. Не является исключением в этом вопросе и творчество Д. Жилярди.

Цель настоящего исследования — на основе стилистического и иконографического анализа наиболее ярких работ мастера сформировать представление о характере авторской графики и особенностях стиля. Актуальность темы диктуется необходимостью отделить графические работы самого Д. Жилярди от листов, созданных его учеником — архитектором А. Григорьевым (а в перспективе — выявить и руку А. Григорьева).

Выбран метод формально-стилистического и иконографического анализа и сопоставления. Художественными источниками послужили наиболее яркие архитектурно-графические работы Д. Жилярди, до настоящего времени подробно не изучавшиеся: несколько подписных чертежей, а также эскизный проект паркового павильона из собрания Государственного научно-исследовательского музея архитектуры имени А.В. Щусева (впервые вводится автором статьи в научный оборот и является центральным с точки зрения репрезентативности). Так, стиль нереализованного проекта паркового павильона отражает историческую перспективу зарождения, развития и упадка московского ампира в одном из его вариантов; в нем отчетливо прослеживаются отсылки к античным, ренессансным и классическим памятникам.

В рамках исследования решается комплекс задач: представлен генезис стиля послепожарной Москвы, дается его историческая оценка, характеризуются особенности архитектурной графики первой четверти XIX в.; описываются и анализируются эскиз паркового павильона и серия из нескольких чертежей (так называемой образцовой графики мастера) как основа для проведения атрибуции; творчество Д. Жилярди рассмотрено в контексте развития общемирового стиля неоклассицизма.

Проведенное исследование, в котором ключевую роль играет вопрос соотношения архитектурно-графической манеры и стиля, позволяет сформировать представление об индивидуальной манере Д. Жилярди и подойти к более сложному вопросу атрибуции, хронологии и стиля в его постройках. При этом единство гармонии, красоты и техничности произведений Д. Жилярди выражается в соприкосновении его манеры с идеалом вневременной классики.

Ключевые слова: искусствоведение, архитектура, стиль ампир, московский ампир, итальянский неоклассицизм, романтизм, стиль 1813–1833 гг., архитектурно-графическая манера, Доменико Жилярди, Афанасий Григорьев, эстетический критерий, подлинный почерк, эскиз павильона, изобразительное и декоративно-прикладное искусство.

Для цитирования: Цыщук С.Е. Эскиз паркового павильона Доменико Жилярди: аспекты атрибуции // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 3. С. 280–290. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-3-280-290.

Несмотря на формально-стилистическую и иконографическую изученность московского ампира, проблема атрибуции сопутствующей данному периоду архитектурной графики остается открытой. В изучении творчества архитектора швейцарского происхождения Доменико (Дементия Ивановича) Жилярди (1785–1845) всегда присутствовала проблема атрибуции его графики. Несколько подписных, то есть достоверных и «образцовых» чертежей и ряд набросков составляют весь корпус листов, отражающих почерк мастера. Подписные листы имеются в собрании Государственного научно-исследовательского музея архитектуры имени А.В. Щусева (ГНИМА, Москва) и в Архиве Нового времени (Балерна, Швейцария), однако в силу их малочисленности и разрозненности к настоящему времени исследования графического творчества знаменитого зодчего остаются недостаточными.

Анализ архитектурно-графической манеры и стиля Д. Жилярди предполагает формирование единого взгляда как на построенные здания, так и на чертежи (аналог творческого процесса, выра-

женного на бумаге). Проблема атрибуции связана с необходимостью отделить работы мастера от чертежей его ученика, одного из известных московских архитекторов послепожарного времени — Афанасия Григорьевича Григорьева (1782–1868) [1]. Это настолько же трудно сделать, насколько выявить руку (индивидуальную манеру) А. Григорьева, которая основывалась на школе Д. Жилярди.

Московский ампир начался именно с чертежей, набросков, архитектурной графики Д. Жилярди, представляющих собой образцы большого стиля. Подражая манере учителя, А. Григорьев в своей архитектурной графике перенял у него многие приемы. Однако Д. Жилярди и А. Григорьев в чертежах, демонстрирующих переплетение их авторских манер, остаются архитекторами разного уровня дарования. Вопрос об их совместных работах или сотворчестве вызывает больше трудностей в атрибуции, чем признание мастерства Д. Жилярди и попытка выявить индивидуальную манеру А. Григорьева, лишь со временем сумевшего выработать собственную версию стиля.

В литературе прошлого века два архитектора неоднократно сравнивались как «свет» и «тьма» [2, с. 32; 3, с. 116], однако вопреки укоренившемуся представлению о них как о сямских близнецах, личность и творческое наследие каждого требуют отдельного исследования, выработки индивидуального подхода и методов изучения.

Таким образом, центральной проблемой настоящего исследования является именно связь архитектурно-графической манеры и стиля Д. Жилярди — как важный шаг на пути к постижению основ его мастерства и как база для будущего анализа графики А. Григорьева (который выходит за рамки данной статьи). Статья не предполагает широкого охвата материала (рассмотрения всей архитектурной графики Д. Жилярди и его помощника), намечая общие контуры проблемы хронологии, атрибуции и стиля, представляет начальный этап их изучения. Нюансы соотношения архитектурно-графической манеры и стиля как главных составляющих системы графической манеры Д. Жилярди раскрываются на примере анализа эскизного проекта паркового павильона из собрания ГНИМА, который выступает центральным (с точки зрения репрезентативности) художественным источником, впервые вводится автором статьи в научный оборот и рассматривается в контексте нескольких подписных чертежей и набросков зодчего¹.

¹ Чертежи Д. Жилярди, А. Григорьева и архитекторов их круга хранятся также в Государственном историческом музее, Государственной Третьяковской галерее, Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Научно-исследовательском музее при Российской академии художеств; в архивах: Российском государственном историческом архиве (РГИА), Центральном историческом архиве Москвы (ЦИАМ,

Что же касается листов А. Григорьева, то здесь возникает противоположная ситуация: его графика в большом количестве представлена в фондах Музея архитектуры им. А.В. Щусева [4] и Государственного исторического музея (в основном из собрания В.В. Згуры), при этом ее систематизация требует тщательной и кропотливой работы.

Д. ЖИЛЯРДИ И МОСКОВСКИЙ АМПИР

Отдельную сферу в творчестве любого крупного европейского архитектора периода господства неоклассицизма (1760–1820-е) составляла его графика, на характер которой большое влияние оказал возникший в то время жанр архитектурного пейзажа с античными руинами. В рисунке второй половины XVIII – первой трети XIX в. (времени господства неоклассицизма как общемирового стиля) зодчий выступал как художник [5, с. 10], отражая сопричастность с миром природы. В эпоху романтизма² и проектный чертеж, и набросок были подчинены этому настроению и пронизаны особой лиричностью, тонкостью, отточенностью манеры.

Е.А. Борисова отмечала изменения роли архитектурной графики в творческом процессе первой трети XIX в., подчеркивая, что «она чутко отражала те новые тенденции, которые до поры оставались скрытыми не только в реальной архитектуре, но и в изобразительном искусстве своего времени». По мнению автора, именно графика «является своеобразным “ключом” для раскрытия сложнейших закономерностей стилиобразования» [6, с. 4–5, 30]. В связи с этим главным в рамках ампира становится архитектурно-графическая манера как индивидуальное сочетание стилистических и художественных приемов, композиционных, декоративных и пластических принципов изображения идеи сооружения.

Стоит подчеркнуть, что графический почерк зодчего предполагал владение всеми тонкостями исполнения чертежа: определенным типом линии, искусством работы пером и кистью, навыками отмывки, подцветки акварелью и т. д. Архитекторы обучались им в ранние годы. При этом при оценке произведения архитектурной графики учитывалась как живописная, так и архитектурная составляющие.

Д. Жилярди вырабатывал собственную манеру и в Санкт-Петербурге, работая в мастерских итальянских архитекторов и художников Дж. Кваренги,

Дж. Феррари, А. Порты и К. Скотти [7, с. 12–13], и в Миланской Академии художеств (1804–1806) у Д. Аспари, Дж. Альбертоллы, К. Амати, Дж. Занной, и наблюдая за творчеством архитектора Л. Каноника, и вдохновляясь произведениями скульптора А. Кановы [8, с. 401, 403–404; 9, с. 169; 10, р. 76]. И Д. Жилярди, и А. Григорьев копировали работы Кваренги [3, с. 106–109; 10, р. 64] вместе с его характерной манерой, которую отличают «четкость в построении архитектурных форм здания и своеобразная живописная отмывка с введением сепии», воспроизводили особые кваренгиевские «затеки», богатство цветовых эффектов, передающих фактуру и цвет материала, «кудрявость» контуров деревьев и фигур [3, с. 108].

Один из первых самостоятельных проектов Д. Жилярди – чертеж здания общественных бань³ (около 1805 г.), который хранится в собрании Архива Нового времени (Балерна, Швейцария). В этом листе поражает быстрое становление зодчего не только как профессионального и грамотного архитектора, но и как мастера, художественно переосмысляющего принципы и приемы т. н. общей графической манеры (совокупность приемов в архитектурной графике, выработанная поколениями зодчих, в русле которой Д. Жилярди выстраивал свой стиль). Из способа репрезентации идей на бумаге она превращается в индивидуально выработанную структуру, в которой рождается уникальный архитектурный стиль. Разные типы манеры Д. Жилярди (живописная, эскизная, линейная, манера репрезентативного чертежа, или образцовая), в данном случае именно эскизная и образцовая, здесь складываются в единую картину, поскольку отвечают стилистическому ядру.

ЭСКИЗ ПАРКОВОГО ПАВИЛЬОНА И ОБРАЗЦОВЫЕ ЧЕРТЕЖИ

Рассмотрим лист, который, как нам кажется, наиболее ярко отражает суть архитектурно-графической манеры зодчего (рис. 1). Небольшой рисунок тушью на голубой бумаге, изображающий эскиз паркового павильона с планом и расчетами, является доказательством неповторимости языка Д. Жилярди, сохраняющего цельность в любой форме: представительного чертежа или наскоро зафиксированной идеи. Лист поступил

в составе ЦГА г. Москвы), Московском государственном историческом научно-техническом архиве (МГИНТА).

² Вопрос о соотношении романтизма и ампира в настоящее время является дискуссионным. Согласно одной точке зрения, это эпоха, подобная эпохе Просвещения и сменяющая ее; согласно другой – самостоятельный стиль в искусстве, рожденный в эпоху романтизма.

³ Д.И. Жилярди. Проект общественных бань. Ок. 1805. Фасад и разрез. Без подписи. Бумага, тушь и перо, акварель. 303 × 420 мм. Источник: Архив Нового времени. GC1/27. [10, р. 23, 76].

в ГНИМА из собрания Государственной Третьяковской галереи, куда ранее попал из коллекции В.В. Згуры. Согласно указанным на папке сведениям, наброски хранились среди бумаг А. Григорьева, что важно зафиксировать как факт сотрудничества зодчих и как аргумент для проведения более тщательной атрибуции [7, с. 70]. В настоящей статье предлагается датировать эскиз концом 1810-х — началом 1820-х гг., поскольку именно на эти годы приходится расцвет творчества Д. Жильярди⁴.

В центре листа представлен фасад сооружения паркового типа в виде беседки-ротонды со статуей, окруженной полуциркульной колоннадой⁵. По изображению гробницы в гроте и статуе с крестом можно сделать вывод, что перед нами проект усыпальницы. Центральные колонны обозначены несколькими прямыми линиями, более старательно мастер отметил ступенчатое завершение ротонды, купол и достаточно схематично показал щипец с одной аллегорической фигурой летящей Славы и аттиком, грот с надгробием в цоколе, ряд ступеней, две статуи: центральную и держащую крест внизу слева. Колонны четко выраженного дорического ордера чуть выше имеют утолщение и декор, на фризе представлен ампирный мотив венка с лентами. В нижней части листа слева помещен план павильона, справа — денежные расчеты.

Можно предположить, что незавершенный рисунок был выполнен в минуты особого вдохновения в процессе воплощения нового архитектурного замысла. На небольшом фрагменте бумаги Д. Жильярди смог продемонстрировать мастерство своей зрелой манеры, сочетая свободу рисунка с возвышенностью и ясностью стиля. Эскизы, кроки и другие материалы подобного рода могут стать для искусствоведов источником изучения авторского варианта стиля ампира, богатства композиционных решений, архитек-



Рис. 1. Д.И. Жильярди.
Эскиз паркового павильона (усыпальницы).
Фасад, план. Расчеты. Конец 1810 — начало 1820-х гг.
Бумага верже, тушь цветная. 34,7 × 22,2 см.
Источник: ГНИМА. Р 1-2740/9

⁴ Все данные об эскизе взяты из инвентарной книги музея, где он числится как один из набросков Д. Жильярди первой половины XIX в., уточнение атрибуции не проводилось. Таким образом, вопросы авторства и хронологии остаются открытыми и требуют установления особенностей манеры и стиля Д. Жильярди. Сказанное можно отнести и к А. Григорьеву: сравнив любой его чертёж без подписи с подписными работами, мы столкнемся с аналогичным затруднением в вопросе достоверности, хотя схожесть произведений будет очевидна.

⁵ Данный лист предположительно считается эскизом Музыкального павильона в усадьбе Кузьминки (по схожести с планом и композицией этого сооружения). Предлагаемая атрибуция была проведена хранителем фонда оригинальной графики XVIII—XIX вв. ГНИМА им. А.В. Щусева Т.В. Ивановой при изучении коллекции архитектурной графики Д. Жильярди и подготовке каталога выставки Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина (2016) «Пиранези. До и после. Италия — Россия. XVIII—XXI века» (эскиз не вошел в каталог). Также лист экспонировался на выставке «Среди коллекционеров. Архитектурная графика из собрания Владимира Згуры. К 100-летию основания Общества изучения русской усадьбы» в ГНИМА им. А.В. Щусева (2022–2023).

турных мотивов и приемов, но для разбора поднятой в статье проблемы первостепенным является погружение в детальное изучение графического почерка.

Эскизную манеру Д. Жильярди можно описать следующими чертами: линии туши меняют толщину для демонстрации объема и световоздушной среды, одни из них наносятся без корректировки, смело и с первого раза, другие уточняются, обводятся несколько раз для достижения нужного эффекта тени или большей основательности. Отношения между рисунком и шероховатой поверхностью бумаги подобны талантливому воображаемому очерку, выявляющему пространство самого здания и окружающей его среды. Мастер использует различные типы штриховки: прямую, диагональную и перекрестную — для передачи углублений и затемненных мест на центральном постаменте и фризе ротонды. При этом Д. Жильярди щедр как на плотное скопление линий и почти сплошную заливку тушью, к примеру, в фигуре с крестом, так и на аккуратные

и выполненные без экспрессии штрихи, обозначающие едва заметно, но довольно точно и профессионально, контуры профилей.

Удивительным образом эскиз с нарушением симметрии, некоторой кривизной линий и «подвижающимися» незавершенными объемами оказывается образцом не столько «говорящей» архитектуры (т. е. значительной, тяжеловесной, цель монументальности которой — вызвать у зрителя определенный эмоциональный отклик), сколько «рассказывающей». Иными словами, этот эскиз технически не завершен, но по образности с точки зрения эстетики он как будто и не требует завершенности, «рассказывая» историю, которая вполне понятна зрителю. В этом заключается мастерство стиля Д. Жилярди, его гениальность в воплощении не привязанной ни к чему идеи архитектурного сооружения. В этом отношении рассматриваемый набросок так же самостоятелен, как и эталонный чертеж: в каждой его линии с самого начала заложено стремление к прекрасному и гармоничному началу зодчества.

Д. Жилярди «пробегаёт» движением изображенных света и тени по фасаду, выхватывая визуальное ядро. Сверху вниз расходятся свободные линии, и рука мастера останавливается по пути на деталях, вторящих объемности и одновременно общей лиричности изображенного сооружения. Фигура летящей Славы слева над аркой меньше всего тронута дорисовкой. В центральной статуе, представленной в позе контрапоста, уже заметны наложенные сверху более плотные линии. Далее движение переходит к левой нижней фигуре — самому темному фрагменту эскиза. При этом правая часть павильона осталась незавершенной (явно в силу ее большего освещения), это касается и линии, ограничивающей объем фриза слева. Стоит подчеркнуть, что колонны в центре и едва намеченный декор фриза уходят в тень, поэтому их контуры нечеткие.

Рассматривая капители, эскизно изображающие завершение коринфского ордера, можно предположить, что мастер без лишних дробных элементов обобщил этот участок с целью обратить внимание на ощущение света, незримо проникающего в колоннаду. Параллельно кессонированная поверхность конхи прорисована очень умело, как и уже отмеченные выше профили, и дорические колонны слева, и завершение ротонды. Вокруг нее «прыгающие» штрихи создают эффект подвижной материи, но купол и арка имеют совершенно точные очертания, в двух местах заметен предварительный рисунок карандашом.

Архитектор уделяет особое внимание данным формам — своду и куполу. Ниша грота создана уже более дрожащими неровными линиями, что еще раз подчеркивает особый вид тектоники в композиции Д. Жилярди. Этот момент необходимо пояснить. Развитие формы идет сверху вниз, как это было отмечено ранее, но визуально нижняя часть

уравновешена монументальной статуей. При сохранении ощущения основательности эскиз приобретает одухотворенность, поскольку центр тяжести смещается под сень купола, где находится невидимое ядро притяжения. Зодчий следует здесь всем правилам архитектурного рисунка и прорабатывает каждую деталь. Торжественно и величаво центральное пространство, как занавесом, оформляется двумя дорическими колоннами и декоративным элементом-орнаментом в виде венка с лентами, приглашая нас внутрь.

В колоннах ротонды, выполненных в энергичной манере, свобода сочетается с точностью, что может быть порождено лишь вдохновением. Кульминации оно достигает в рисунке человеческих фигур (не стаффажа, а статуй). Внутренним видением их силуэтов, изгибов, пропорций, выразительного движения Д. Жилярди демонстрирует не только высокий уровень графического мастерства, но и умение придать скульптуре разные роли в зависимости от развития архитектурного объема и организации пространства листа. Одна из них — декоративная, в которой скульптура не влияет сильно на целостное восприятие фасада. Вторая — акцентная, в которой статуя фиксирует центр. Третья — композиционная, в ней фигура может служить уравновешивающим элементом.

Мастер создает такое сочетание архитектуры и скульптуры в рисунке летящей Славы, при котором точность ее динамического образа естественно служит общему замыслу. Лишь намеком передан наклон головы и устремление летящего корпуса с развевающимися одеждами, легкость и невесомость крыльев. Главным остается при этом восприятие глазом материала, фактуры, воображаемой и одновременно реальной гармонии форм. Без резких переходов две другие статуи становятся более осязаемыми, не теряя связи с фасадом. Таким образом, архитектурно-графическая манера полноценно проявляется в небольшом наброске.

Резюмируя, можно формально перечислить особенности почерка, которые отличают руку Д. Жилярди: свобода и живость архитектурного рисунка, подвижность единой линии в изображении скульптур, выделение формы и объема сооружения путем градаций света и тени, выразительность скульптуры, ее органичное встраивание в общий образ и систему пластики фасада. Однако лучше всего данные характеристики обобщаются кратким высказыванием А.Н. Бенуа из статьи «Рассадник искусства», посвященной его путешествию на родину Д. Жилярди: «В большинстве случаев чертежи не подписаны, а сведения об авторах утрачены. Мне пришлось определять их по архитектурному “почерку”. Впрочем, кому случалось видеть хоть раз работы Доменико, тот поймет, что особой головоломки это не требует, насколько восхитительный “почерк” Доменико отличается от других...» [10, с. 201].

Серия подписных листов Д. Жилярди весьма невелика. Среди них можно выделить два чертежа с проектом павильона для Павловского парка (начало 1810-х)⁶ и один — мавзолея братьев Орловых в усадьбе Семеновское-Отрада (1832)⁷. Их отличает образцовая манера и единая продуманная композиция листа: сверху расположен фасад сооружения, снизу изображен его план. В целом можно отметить, что в начале 1830-х гг. почерк мастера становится заметно сдержаннее и холоднее, даже суше в деталях.

Манера Д. Жилярди не утрачивает своего очарования, изысканности и совершенства, но сам стиль архитектуры уже более грузный, уставший, что выражается в строгом дорическом ордере с гладкими колоннами и триглифно-метопным фризом без желобков и метопных композиций, обильном рустве, скульптурных группах на пьедесталах и фигурах летящих слав, застывших в молчаливых позах, помельчавшем барельефе над входом. Также один не менее значительный момент позднего творчества Д. Жилярди — это повторы уже найденных композиционных решений.

Так, в проекте костела Святого Людовика на Малой Лубянке в Москве (1827–1830), чертеж которого хранится в Архиве Нового времени⁸, мы видим подобную композицию портика и завершающего фасад аттика с небольшими отличиями в деталях, но общий стилистический характер сохраняется. Он лишен той живой энергии ранних чертежей и эскизов, в которых стиль следует за подвижными линиями туши и поиском оригинального решения фасада.

Графическая манера мастера определенно согласна с чертами господствовавшего в то время стиля ампира в представлении о совокупности композиционных, художественных и конструктивных приемов, среди них: особый тип военно-триумфальной декорации, лаконичность, большая, чем в зрелом классицизме самостоятельность скульптуры. При этом такое доверие поверхности листа, позволение ему вместить и преобразовать архитектурный замысел достойно крупного швейцарского мастера. Архитектор создал ряд великолепных чертежей и эскизов, и при этом каждый лист по-своему отразил его любовь к классике. Не является исключением и эскиз

усыпальницы, о котором идет речь. Он не менее красноречиво, чем образцовый чертеж и любая постройка Д. Жилярди заявляет о создании особого варианта позднего классицизма в России, ставшего феноменом архитектуры послепожарной Москвы.

Возвращаясь к эскизу, можно конкретизировать стилистическую безупречность и образованность мастера. Классика представлена отчетливо римско-дорическим ордером с декоративной шейкой капители, ротондальной композицией, фасадом с изящно сгруппированными парными колоннами, завершением с мотивом триумфальной арки. Как можно заметить, идея мастера основана на образах римской античности и римского же Ренессанса. Архитектор изобразил реалистичный для воплощения замысел павильона, строгая и лирическая возвышенность которого была передана с помощью соответствующей графической манеры. Вопросы о взаимоотношении ее со стилем частично разрешаются в рамках гипотезы о наличии нерушимого ядра, в котором происходит объединение двух составляющих.

Д. ЖИЛЯРДИ КАК ПРЕДСТАВИТЕЛЬ БОЛЬШОГО СТИЛЯ

Настолько гармонично встраивается Д. Жилярди в общий художественный поток позднего классицизма и одновременно представляет его идеальную лаконичную формулу, что грань между созданным им стилем и тем, какое выражение последний приобретает на бумаге, растворяется. Завершенность работ архитектора создает атмосферу основательности и одновременно легкости, которым пытался следовать А. Григорьев, хотя тонкая и пропитанная знанием система Д. Жилярди могла быть понятна в полной мере только ее создателю. Целостность его видения классики является точкой опоры для проведения атрибуции листов и открытия «достоверного» мастера.

Следует отметить, что методы изучения архитектурной графики и самой архитектуры различаются, как различаются сами эти виды искусства. Архитектурная графика, будучи связанной с архитектурой, при этом воспринимается как плоскостное изображение. С этой точки зрения манера и стиль архитектурной графики Д. Жилярди образуют единую плоскость. Когда же мы имеем дело с реальным зданием, то возникает объемное восприятие стиля зодчего в контексте иных архитектурных объектов. В случае с Д. Жилярди оно связано с развитием неоклассицизма в Европе, поэтому требует формулирования четкой концепции стиля, обозначения его хронологии. Не претендуя на решение этих вопросов в данной ста-

⁶ Д.И. Жилярди. Проект павильона для Павловского парка. Боковой фасад, план. Разрез. 1810-е. Внизу справа на обоих чертежах подписи: «Gilardi». Бумага, тушь, акварель. 46,0 × 35,0 см; 45,5 × 35,0 см. Источник: ГНИМА. Р I-10758/1-2.

⁷ Д.И. Жилярди. Мавзолей (церковь Успения) в усадьбе Отрада б. Орлова-Давыдова, с. Семеновское Московской обл. План, фасад. 1832. Подпись: «Архитектор Жилярди». Вверху: «Бог благословит устройство... Филаретом Московским... 1832». Бумага, тушь с отмывкой, подцветка акварелью. 53,9 × 38,6 см. Источник: ГНИМА. Р I-8194.

⁸ Д.И. Жилярди. Проект костела Святого Людовика в Москве. 1827–1830. План и фасад. Перо, тушь, отмывка акварелью. 377 × 288 мм. Источник: Архив Нового времени. GC1/15.

тье, попытаемся, тем не менее, проследить и наметить контуры «параллельного» процесса: рождения и развития стиля в архитектуре Д. Жилярди.

Знакомство зодчего с античными и ренессансными памятниками во время путешествия по Италии и обучения в Академии художеств Милана (1804–1809) завершило формирование у него высокого классического вкуса [10, р. 77]. Этот «перенятый» вкус отразился уже в ранних графических работах, например в проекте павильона для Павловского парка, выполненном в необычайно тонкой манере [7, с. 15–18], о котором шла речь в предыдущем разделе статьи. Подчеркнем здесь, что стиль мастера родился в его графике.

В отличие от увражей Ш. Персье и П.Ф.Л. Фонтена [12; 13], которые стали образцами линейности, утонченности и изысканности в оформлении интерьера, ранние работы Д. Жилярди были наполнены чувством уравновешенности формы и объема. Несмотря на общую тенденцию романтизма к синтезу искусств, они остались целостными и избежали излишней вольности или свободной интерпретации классики, как и сухости архитектурного языка.

В связи с этим возникают вопросы о том, насколько графическая манера Д. Жилярди повлияла на совершенство его стиля, основанного на принципах итальянского неоклассицизма, и логично ли рассуждать об обратном воздействии стиля построек на отточенность манеры зодчего.

Художественная система архитектуры Д. Жилярди развивалась в общем потоке неоклассицизма (1760–1820-е), примерами которого являются знаменитые здания и ансамбли Парижа и Санкт-Петербурга (биржи А.Т. Броньяра 1807–1825 гг., Ж.Ф. Тома де Томона 1805–1810 гг.). В них ясно читается и величие истории, и величие архитектурной мысли ампира (1804–1814). В Москве же тенденция к затуханию классицизма в архитектуре стала очевидной в послевоенное время, однако, как показала история, не пепелищу пожара 1812 г., а искре гения Д. Жилярди было суждено «зажечь» настроение эпохи, определить ее содержание.

В творчестве зодчего в это непростое переходное время, вопреки общему романтизированному духу всей культуры, не было и тени сомнения, метаний между классикой, как она есть, и ее квинтэссенцией — сущностью прекрасного, гармоничного, строгого, разумного, целесообразного, монументального, т. е. идеальной формой (на бумаге). Д. Жилярди сделал выбор остаться верным главному предназначению архитектуры — передавать ее содержание через стиль и объемно-пространственное решение здания, не отделяя одно от другого, но делая эти связи более прочными и крепкими.

Данное рассуждение представляется необходимым для преодоления культурологического подхода, который сложился в 1990–2000-е гг. по отноше-

нию к московскому ампиру. О нем, в силу недостатка сведений для проведения полноценной научной работы, сформировалось представление как о стиле без четкой концепции, лишенном своей выявленной уникальности как в формально-стилистическом, так и иконографическом ключе. Описание ампира в исследовательской литературе часто носило отвлеченный, формальный или неявный характер [14; 15]. Трудность проведения такой работы непосредственно связана с размытостью значения терминов «классицизм» и «ампир» в отечественном зодчестве [16; 17], с отсутствием достоверных сведений об авторстве и датах сооружения некоторых зданий Д. Жилярди и А. Григорьева, а также с проблемой атрибуции графики [18; 19]. С другой стороны, можно считать, что этот процесс до сих пор является незавершенным, что еще раз подчеркивает важность детального изучения архитектурной графики как источника знаний о стиле помимо построек.

С точки зрения эстетики архитектуры стиль памятника отражает глубину его художественной целостности в контексте общего развития эпохи (в данном случае отечественного классицизма). Его поздняя фаза в Москве пришлось на время после пожара 1812 г. и охватила период до отъезда Д. Жилярди в Швейцарию в 1832 г. [7, с. 17–18, 153]. Таким образом, между 1813 и 1833 гг. происходили наиболее важные процессы по формированию нового облика города. В связи с этим наиболее уместно было бы ограничить стиль рамками 1813–1833 гг., где нижняя дата связана с завершением проектирования мавзолея князя Волконского в Суханово (1812–1813), а верхняя — со строительством мавзолея в усадьбе Отрада братьев Орловых (1832).

В целом о московском ампире 1813–1833 гг. необходимо сказать несколько слов, чтобы охарактеризовать его как явление в контексте неоклассицизма. Как и в Санкт-Петербурге, московский ампир отличался культом лаконизма в трактовке фасадов, использованием военно-триумфальной декорации и образцовых композиционных схем [20]. Вместе с этим атмосфера города не соответствовала торжественному и монументальному ампиру северной столицы и, как следствие, не приняла его. Об уютности, камерности и особом обаянии московских особняков и городских усадеб послепожарного времени, когда развернулось масштабное деревянное строительство, писали М.М. Алленов и В.С. Турчин [21; 22].

Самостоятельность и уникальность стиля, воспринятая в более серьезном научном ключе, была выявлена относительно недавно в статье Вл.В. Семенова «Московский ампир» [23], где автор провел от него линию к конкретным памятникам итальянского неоклассицизма. Помимо этого, изучение архитектурной графики и атрибуция произведений Жилярди исследователями М.В. Нащокиной [24] и А.В. Чекмаревым [25; 26] добавили ценный вклад

в конкретизацию такого архитектурного явления, как московский ампир, и творчество его ведущего мастера — Д. Жилярди. В статьях Ю.Г. Клименко выявляются особенности строительной техники и архитектурных приемов многих зданий послепожарной Москвы, творчество швейцарского мастера встраивается в общеевропейский контекст на основе детального изучения отечественной и иностранной литературы и архивных материалов [27; 28].

Можно согласиться с тем, что именно итальянский неоклассицизм, в частности архитектура Милана, оказали наибольшее влияние на стиль Д. Жилярди. Здания швейцарского мастера, как на чертеже, так и в реальности, настолько самостоятельны, целостны и гармоничны, что их можно описать лаконичной фразой — тектоника прекрасного. Эта черта ни преуменьшает, ни возвышает архитектуру. Она позволяет зданию вне привычного единения с окружением создавать, наоборот, фон для разворачивания, резонирующего с ним городского и усадебного пространства. Кажется, что идеи зодчего рождаются, имея прочное основание в трех главных принципах Витрувия, проходят через плодородную почву всех архитектурных открытий античности и Ренессанса, встречаются с градостроительными вызовами Нового времени и достигают воплощения сначала в графике, а затем в постройках.

Таким образом, традиция укрепляется и получает больший потенциал для развития, создания более целостного и выразительного архитектурного языка. Лишь укоренение в традиции, тектоника и грамотность выстраивания того, что можно назвать пирамидой идеи-воплощения, дает свободу мысли и полет духовных исканий прекрасного. На этом пути возникают шедевры Д. Жилярди: дом Луниных на Никитском бульваре (1818–1823) [29], особняк С.С. Гагарина на Поварской улице (1821–1827), усадьба Усачевых-Найденовых на Земляном валу (1829–1831) [30] и костел Святого Людовика на Малой Лубянке (1827–1830). Творчество Д. Жилярди осталось образцом забытого во второй половине XIX в. яркого и талантливого классицизма.

Результаты проведенного исследования показывают, что первостепенным при описании и чертежей, и построек Д. Жилярди является стилистический и эстетический критерии, а более сложные вопросы взаимоотношения манеры и стиля целесообразно рассматривать с использованием метода иконографического анализа. Он позволяет поставить ряд вопросов, выявить предпосылки и сформулировать гипотезу относительно манеры и стиля зодчего.

Список источников:

1. Афанасий Григорьевич Григорьев (1782–1868) / Е.А. Белецкая, С.А. Зомбе // Архитектура СССР. Москва, 1939. № 5. С. 66–71.
2. Згура В.В. Старые русские архитекторы. Москва ; Петроград : Государственное издательство, 1923. 62 с. (Искусство; вып. 9).
3. Введенская А.Г. Архитектор А.Г. Григорьев и его графическое наследие // Архитектурное наследство. Москва ; Ленинград : 1959. Вып. 9. С. 106–116.
4. Архитектор А.Г. Григорьев: каталог выставки / под общ. ред. В.И. Балдина. Очерк жизни и творчества А.Г. Григорьева Е.А. Белецкой. Москва : Стройиздат, 1976. 96 с.
5. Седов Вл.В. Только Италия. Открытие страны в архитектурной графике // Только Италия! Архитектурная графика XVIII–XXI веков. Каталог выставки в Государственной Третьяковской галерее. Москва. 17 апреля – 17 июля 2014 г. Москва : Искусство — XXI век, 2014. С. 9–30.
6. Борисова Е.А. Русская архитектурная графика XIX века. Москва : Наука, 1993. 222 с.
7. Белецкая Е.А., Покровская З.К. Д.И. Жилярди. Москва : Стройиздат. 1980. (Мастера архитектуры) 168 с.
8. Пфистер А. Доменико Жилярди между Италией и Москвой Александра I // От мифа к проекту: влияние итальянских и тичинских архитекторов в России эпохи классицизма : [каталог выставки : к 300-летию Санкт-Петербурга] / под ред. Л. Тедески, Н. Навоне. Санкт-Петербург : Государственный Эрмитаж, 2004. С. 399–408.
9. Императорская Академия художеств и ее пенсионеры в Италии. Каталог 58–73 // От мифа к проекту: влияние итальянских и тичинских архитекторов в России эпохи классицизма : [каталог выставки : к 300-летию Санкт-Петербурга] / под ред. Л. Тедески, Н. Навоне. Санкт-Петербург : Государственный Эрмитаж, 2004. С. 168–172.
10. Pfister A., Angelini P. Gli architetti Gilardi a Mosca. La raccolta dei disegni conservati in Ticino. Mendrisio : Mendrisio Academy Press, 2007. 244 p.
11. Бенуа А.Н. Рассадник искусства // Старые годы. Ежемесячник для любителей искусства и старины. 1909, апрель – июнь. С. 175–202.
12. Percier C., Fontaine P.F.L. Recueil de decorations intérieures, comprenant tout ce qui a rapport à l'amenblement [...]. Paris : Louvre, 1812. 43 p., 72 pl.
13. Fouché M. Percier et Fontaine: Les Grands Artistes. Paris : Librairie Renouard, 1904. 128 p.
14. Турчин В.С. Ампирное... новое искусство в Европе // Архитектура в истории русской культуры. Вып. 5. Стиль ампир / отв. ред. И.А. Бондаренко. Москва : Рохос, 2003. С. 12–28.
15. Файбисович В.М. Наполеоновская эпоха и стиль Империи // Под знаком орла. Искусство ампира : [выставка] / сост. Т.В. Раппе, А.С. Булкина, В.М. Файбисович. Санкт-Петербург : Государственный Эрмитаж : Славия, 1999. С. 14–31.
16. Курбатов В.Я. Классицизм и ампир // Старые годы. Ежемесячник для любителей искусства и старины. 1912, июль – сентябрь. С. 105–119.
17. Аркин Д.Е. Классицизм и ампир в Москве // Архитектура СССР. 1935. № 10–11. С. 82–89.

18. Чекмарев А.В. Новые атрибуции церковных построек А.Г. Григорьева // Русская усадьба. 2014. Вып. 19 (35). С. 374–409.
19. Белецкая Е.А., Покровская З.К. Малоизвестные проекты Доменико Жилярди // Архитектурное наследство : [сборник статей]. Русская архитектура. Москва : Стройиздат, 1988. Вып. 36. С. 237–244.
20. Некрасов А.И. Русский ампи́р. Москва : Изогиз, 1935. 128 с.
21. Алленов М.М. Русское искусство XVIII — начала XX века // История русского искусства : в 2 кн. Кн. 2. Москва : Трилистник, 2000. С. 122–151.
22. Турчин В.С. Александр I и неоклассицизм в России : стиль империи или империя как стиль. Москва : Жираф, 2001. 511 с.
23. Седов Вл.В. Московский ампи́р // Проект классика : [сайт]. 22.01.2004. URL: http://www.projectclassica.ru/school/09_2003/school2003_09_01e.htm (дата обращения: 05.06.2023).
24. Нащокина М.В. Неизвестный альбом построек московского ампи́ра // Архитектура в истории русской культуры : [сборник статей]. Вып. 5. Москва : УРСС, 2003. С. 54–67.
25. Чекмарев А.В. Ранее неизвестные произведения семьи Жилярди в России // Русская усадьба : [сборник Общества изучения русской усадьбы]. Вып. 17 (33). Санкт-Петербург ; Москва : Коло, 2012. С. 192–247.
26. Чекмарев А.В. Два ранее неизвестных мавзолея Доменико Жилярди // Материалы научно-практической конференции МАРХИ «Наука, образование и экспериментальное проектирование» 9–13 апреля 2012 года. История архитектуры и градостроительства. Тезисы докладов секции № 4. Москва, 2012. С. 27–32.
27. Клименко Ю.Г. К 225-летию Доменико Жилярди // Наука, образование и экспериментальное проектирование в МАРХИ. Тезисы докладов научно-практической конференции профессорско-преподавательского состава, молодых ученых и студентов, 12–16 апреля 2010 г. : [в 2 т.]. Т. 2. Москва : Архитектура-С, 2010. С. 259–260.
28. Тедески Л., Клименко Ю.Г. Восстановленная Москва (1813–1843) : Архитектура, источники, взаимовлияние. Международная научная конференция (5–6 декабря 2016 г.) // Искусствознание. 2017. № 3. С. 276–291.
29. Караулов Е.В. Дом Луниных в Москве // Архитектурное наследство : сборник / отв. ред. О.Х. Халпахчян, П.Н. Максимов. Москва : Стройиздат, 1972. Вып. 20. С. 75–84.
30. Белецкая Е.А. «Высокие горы». К характеристике творчества Д. Жилярди // Архитектура СССР. 1939. № 4. С. 65–69.

Domenico Gilardi's Sketch of a Park Pavilion: Aspects of Attribution

Svetlana E. Tsyshchuk

Lomonosov Moscow State University,
1 Leninskie Gory, Moscow, 119991, Russia
Shchusev State Museum of Architecture,
5/25 Vozdvizhenka Str., Moscow, 119019, Russia
ORCID 0000-0001-6248-7545; SPIN 9099-9521
E-mail: SvTsyshchuk@list.ru

Abstract. *This article is devoted to the problem of the attribution of architectural graphics, the identification and analysis of the individual graphic style of Domenico (Dementi Ivanovich) Gilardi, a master of Swiss origin, the chief architect of post-fire Moscow. In spite of the formal, stylistic and iconographic knowledge of the Moscow Empire style, the issue of attribution of architectural graphics to the period remains open. The work of Gilardi is no exception in this respect.*

The objective of this research is to use stylistic and iconographic analysis of his most outstanding works to form an idea of the nature of his graphic style and its peculiarities. The relevance of the topic is dictated by the need to distinguish the graphic works of Gilardi himself from the sheets created by his pupil — the architect A. Gri-

goriev (and in the longer term — to identify the “hand” of A. Grigoriev).

The method of formal and stylistic analysis and iconographic comparison was chosen. Artistic sources are the most striking architectural and graphic works by Gilardi, which have not yet been studied in detail: several signed drawings, as well as a draft design of a park pavilion from the collection of the Shchusev State Museum of Architecture (the latter was introduced into academic circles by the author and is central in terms of representation). The style of the unrealised design of the park pavilion reflects the historical perspective of birth, development and decline of the Moscow Empire style in one of its variants. The style distinctly refers to the antique, Renaissance and classic monuments.

The following complex of problems is being solved within the framework of the research: the genesis of the post-fire Moscow style is presented, the specific features of the architectural graphics of the first quarter of the 19th century are evaluated; the sketch of the park pavilion and the series of several drawings (so called master's exemplary graphics) are described and analyzed as the basis for the attribution; the work of Gilardi is examined in the context of the global neoclassicism style development.

The conducted study, in which the relationship between architectural and graphic style plays a key role, allows us to form an idea of Gilardi's individual style and approach a more complex issue of attribution, chrono-

gy and style in his constructions. The unity of harmony, beauty and technicality of Gilardi's works is expressed in the juxtaposition of his manner with the ideal of timeless classicism.

Key words: art history, architecture, Empire style, Moscow Empire style, Italian neoclassicism, romanticism, style of 1813–1833, architectural and graphic manner, Domenico Gilardi, Afanasy Grigoriev, aesthetic criterion, authentic handwriting, pavilion sketch, fine and decorative art.

Citation: Tsyshchuk S.E. Domenico Gilardi's Sketch of a Park Pavilion: Aspects of Attribution, *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 3, pp. 280–290. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-3-280-290.

References

1. Zombe S.A., Beletskaya E.A., Afanasy Grigorievich Grigoriev (1782–1868), *Arkhitektura SSSR* [Architecture of the USSR], Moscow, 1939, no. 5, pp. 66–71 (in Russ.).
2. Zgura V.V. *Starye russkie arkhitektory* [Old Russian Architects]. Moscow, Petrograd, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Publ., 1923, 62 p.
3. Vvedenskaya A.G. Architect A.G. Grigoriev and His Graphic Heritage, *Arkhitekturnoe nasledstvo. Vyp. 9* [Architectural Heritage. Issue 9]. Moscow, Leningrad, 1959, pp. 106–116 (in Russ.).
4. Baldin V.I. (ed.). *Arkhitekt A.G. Grigor'ev: katalog vystavki* [Architect A.G. Grigoriev: exhibition catalogue]. Moscow, Stroiizdat Publ., 1976, 96 p.
5. Sedov V.I.V. Only Italy. Discovering the Country in Architectural Graphic Art, *Tol'ko Italiya! Arkhitekturnaya grafika XVIII–XXI vekov. Katalog vystavki v Gosudarstvennoi Tretyakovskoi galeree. Moskva. 17 aprelya – 17 iyulya 2014 g.* [Only Italy! Architectural Graphic Art of the 18th–21st Centuries. Catalogue of the Exhibition at the State Tretyakov Gallery. Moscow, April 17 – July 17, 2014]. Moscow, Iskusstvo – 21 vek Publ., 2014, pp. 9–30 (in Russ.).
6. Borisova E.A. *Russkaya arkhitekturnaya grafika XIX veka* [Russian Architectural Graphics of the 19th Century]. Moscow, Nauka Publ., 1993, 222 p.
7. Beletskaya E.A., Pokrovskaya Z.K. *D.I. Gilardi*. Moscow, Stroiizdat Publ., 1980, 168 p. (in Russ.).
8. Pfister A. Domenico Gilardi between Italy and Moscow in the Time of Aleksandr I, *Ot mifa k proektu: vliyaniye ital'yanskikh i tichinskikh arkhitektorov v Rossii ehpokhi klassitsizma* [From Myth to the Project: The Influence of Architects from Italy and Ticino in Russia in the Epoch of Classicism]. St. Petersburg, Gosudarstvennyi Ermitazh Publ., 2004, pp. 399–408 (in Russ.).
9. Tedeschi L., Navone N. (eds.). The Imperial Academy of Arts and Its Pensioners in Italy. Catalogue 58–73, *Ot mifa k proektu: vliyaniye ital'yanskikh i tichinskikh arkhitektorov v Rossii ehpokhi klassitsizma* [From Myth to the Project: The Influence of Architects from Italy and Ticino in Russia in the Epoch of Classicism]. St. Petersburg, Gosudarstvennyi Ermitazh Publ., 2004, pp. 168–172 (in Russ.).
10. Pfister A., Angelini P. Gli architetti Gilardi a Mosca. La raccolta dei disegni conservati in Ticino. Mendrisio, Mendrisio Academy Press Publ., 2007, 244 p.
11. Benois A.N. A Hotbed of Art, *Starye gody. Ezheemesyachnik dlya lyubitelei iskusstva i stariny* [The Old Years. A Monthly Magazine for Lovers of Art and Antiquity]. 1909, April–June, pp. 175–202 (in Russ.).
12. Percier C., Fontaine P.F.L. Recueil de decorations intérieures, comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement [...]. Paris, Louvre Publ., 1812, 43 p., 72 pl.
13. Fouché M. Percier et Fontaine: Les Grands Artistes. Paris, Librairie Renouard Publ., 1904, 128 p.
14. Turchin V.S. Empire... New Art in Europe, *Arkhitektura v istorii russkoi kul'tury. Vyp. 5. Stil' ampir* [Architecture in the History of Russian Culture. Issue 5. Empire Style]. Moscow, Rokhos Publ., 2003, pp. 12–28 (in Russ.).
15. Faibisovich V.M. The Napoleonic Era and the Style of Empire, *Pod znakom orla. Iskusstvo ampira* [Under the Sign of the Eagle. Empire Art]. St. Petersburg, Gosudarstvennyi Ermitazh, Slaviya Publ., 1999, pp. 14–31 (in Russ.).
16. Kurbatov V.Ya. Classicism and Empire, *Starye gody. Ezheemesyachnik dlya lyubitelei iskusstva i stariny* [The Old Years. A Monthly Magazine for Lovers of Art and Antiquity]. 1912, July–September, pp. 105–119 (in Russ.).
17. Arkin D.E. Classicism and Empire in Moscow, *Arkhitektura SSSR* [Architecture of the USSR], Moscow, 1935, no. 10–11, pp. 82–89 (in Russ.).
18. Chekmarev A.V. New Attributes of Church Buildings by A.G. Grigoriev, *Russkaya usad'ba* [Russian Estate]. 2014, issue 19 (35), pp. 374–409 (in Russ.).
19. Beletskaya E.A., Pokrovskaya Z.K. Little-Known Projects of Domenico Gilardi, *Arkhitekturnoe nasledstvo. Vyp. 36. Russkaya arkhitektura* [Architectural Heritage. Issue 36. Russian Architecture]. Moscow, Stroiizdat Publ., 1988, pp. 237–244 (in Russ.).
20. Nekrasov A.I. Russkii Ampir [Russian Empire Style]. Moscow, Izogiz Publ., 1935, 128 p.
21. Allenov M.M. Russian Art of the 18th – Early 20th Century, *Istoriya russkogo iskusstva: v 2 kn. Kn. 2* [The History of Russian Art: in 2 books. Book 2]. Moscow, Trilistnik Publ., 2000, pp. 122–151 (in Russ.).
22. Turchin V.S. *Aleksandr I i neoklassitsizm v Rossii: stil' imperii ili imperiya kak stil'* [Alexander I and Neoclassicism in Russia: Empire Style or Empire as Style]. Moscow, Zhiraf Publ., 2001, 511 p.
23. Sedov V.I.V. Moscow Empire Style, *Proekt klassika* [Project Classic]. 22.01.2004. Available at: http://www.projectclassica.ru/school/09_2003/school2003_09_01e.htm (accessed 05.06.2023) (in Russ.).
24. Nashchokina M.V. Unknown Album of Buildings of the Moscow Empire, *Arkhitektura v istorii russkoi kul'tury. Vyp. 5.* [Architecture in the History of Russian Culture. Issue 5]. Moscow, URSS Publ., 2003, pp. 54–67 (in Russ.).

25. Chekmarev A.V. Previously Unknown Works of the Gilardi Family in Russia, *Russkaya usad'ba*. Vyp. 17 (33) [Russian Estate. Issue 17 (33)]. St. Petersburg, Moscow, Kolo Publ., 2012, pp. 192–247 (in Russ.).
26. Chekmarev A.V. Two Previously Unknown Mausoleums of Domenico Gilardi, *Materialy nauchno-prakticheskoi konferentsii MARKHI "Nauka, obrazovanie i eksperimental'noe proektirovanie" 9–13 aprelya 2012 goda. Istoriya arkhitektury i gradostroitel'stva. Tezisy dokladov sekti no. 4* [Proceedings of Scientific and Practical Conference MARKHI "Science, Education and Experimental Design", April 9–13, 2012. History of Architecture and Urban Planning. Abstracts of Section no. 4]. Moscow, 2012, pp. 27–32 (in Russ.).
27. Klimenko Yu.G. To the 225th Anniversary of Domenico Gilardi, *Nauka, obrazovanie i eksperimental'noe proektirovanie v MARKHI. Tezisy dokladov nauchno-prakticheskoi konferentsii professorsko-prepodavatel'skogo sostava, molodykh uchenykh i studentov, 12–16 aprelya 2010 g. T. 2* [Science, Education and Experimental Design in MARKHI. Abstracts of the Scientific and Practical Conference of Teaching Staff, Young Scientists and Students, April 8–12, 2010. Volume 2]. Moscow, Arkhitektura-S Publ., 2010, pp. 259–260 (in Russ.).
28. Tedeschi L., Klimenko Yu.G. Restored Moscow (1813–1843): Architecture, Sources, Interaction. International Scientific Conference (December 5–6, 2016), *Iskusstvoznanie* [Art Studies], 2017, no. 3, pp. 276–291 (in Russ.).
29. Karaulov E.V. The Lunins' House in Moscow, *Arkhitekturnoe nasledstvo*. Vyp. 20 [Architectural Heritage. Issue 20]. Moscow, Stroiizdat Publ., 1972, pp. 75–84 (in Russ.).
30. Beletskaya E.A. "High mountains". To the Characterization of the Works by D. Gilardi, *Arkhitektura SSSR* [Architecture of the USSR], 1939, no. 4, pp. 65–69 (in Russ.).

НОВИНКА



Читальные залы Российской государственной библиотеки (1862 год – начало XXI века) : монография / Министерство культуры Российской Федерации, Российская гос. б-ка ; [сост. и отв. ред. М.Я. Дворкина]. Москва : Пашков дом, 2023. 250, [1] с. : ил. ISBN 978-5-7510-0863-5.

Монография посвящена читальным залам крупнейшей библиотеки Российской Федерации. Дано общее представление о читальном зале как структурном подразделении библиотеки и культурном феномене. Рассмотрена история и современное состояние читальных залов Российской государственной библиотеки. Представлена характеристика важнейших специализированных читальных залов. Издание может быть полезно руководителям и специалистам в области библиотечного дела и информатизации, представителям вузов культуры, других образовательных учреждений, научных организаций, а также преподавателям, студентам учебных заведений, слушателям системы повышения квалификации и переподготовки специалистов.

Подробная информация:

119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5

Российская государственная библиотека, издательство «Пашков дом»

Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70*26-46

E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru

Сайт: www.rsl.ru/pashkovdom